

УДК 785 : 791.03

ББК 85.317

DOI: 10.30628/1994-9529-2020-16.2-161-187
received 11.06.2020, accepted 26.06.2020

БОРИС БОРИСОВИЧ БОРОДИН

Уральская государственная консерватория

имени М.П. Мусоргского,

Екатеринбург, Россия

ResearcherID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

«ЗАТРАВЛЕННОЕ ФОРТЕПИАНО» И «ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ»

Аннотация. В статье рассматривается деятельность пианистов-аккомпаниаторов в немом кинематографе. Она в равной степени принадлежит истории кино, истории музыки и фортепианного исполнительства. Музыкальное сопровождение было важным дополнительным средством воздействия на зрителя и вариативным компонентом исторического киносеанса. Эта практика ушла в прошлое вместе с немым кинематографом и попытки ее возрождения в современных условиях являются реконструкцией. Автор высказывает предположение, что эстетическая граница между эпохами немого и звукового кино определяется не появлением технических возможностей синхронизации звука и изображения, а отказом от участия пианиста в непосредственном музыкальном сопровождении фильма, снятием «человеческого фактора».

Наиболее аутентичными материалами для изучения деятельности пианистов-иллюстраторов являются интервью и архивные съемки музыкантов, имевших реальный опыт сопровождения немых фильмов. Среди печатных источников весьма информативны кинотеки — специальные нотные сборники для таперов. Эти сборники могли быть полностью авторскими или компилятивными. В статье анализируются кинотеки Джона Стефана Замекника и Эрне Рапé. В результате делается вывод, что пьесы, входящие в авторские сборники, отличаются простотой формы, жанровой определенностью, вторичностью музыкального языка. Компилятивные сборники, собранные из

систематизированных по темам произведений разных эпох и авторов, характеризуются стилистической пестротой.

Пользуясь заготовками из кинотек, в также популярными классическими мелодиями и современными танцами, иллюстраторы компилировали свой «саундтрек», сочиняя или импровизируя связки между номерами. В сфере «таперской культуры» выявлялись закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки эры звукового кинематографа, что наглядно проявляется в творчестве Д.Д. Шостаковича. Автор проводит несколько параллелей между рекомендациями авторов кинотек и художественной практикой кинематографистов второй половины XX столетия.

При рассмотрении фактов возрождения в современном культурном пространстве профессии иллюстраторов немого кино, подчеркивается, что фортепиано помогает сохранить для современного зрителя художественную целостность немых картин. Эта деятельность пианистов трактуется как одно из ответвлений направления исторически информированного исполнительства. Приводятся примеры конкретных художественных проектов подобного плана.

В заключение подчеркивается, что современное кино стало по способу фиксации и воспроизведения полностью техническим искусством. В массовом кино происходит замена записи живого симфонического оркестра бюджетной компьютерной фонограммой. Автор видит в этом следующую эстетическую границу, за которой воследует кино цифровой эпохи.

Ключевые слова: история кино, фортепианное исполнительство, немой кинематограф, киномузыка, аккомпанемент к немому фильму, пианисты-иллюстраторы, И.Н. Худяков, Д.Д. Шостакович, Грэг А. Фрилинджер, Эрне Рапé, Джон Стефан Замекник

BORIS B. BORODIN

Urals Mussorgsky State Conservatoire,

Yekaterinburg, Russia

ResearcherID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

“THE RACKED PIANOFORTE” AND “THE GREAT SILENT CINEMA”

Abstract. The article considers the activities of pianists accompanying silent cinema. They can be equally related to the history of cinema, the history of music, and piano performance. Musical accompaniment was an important additional means of influencing the viewers and a variable component of the historical film show. This practice is a thing of the past now, along with silent cinema, and attempts to revive it in modern conditions are a mere reconstruction. The author suggests that it was not the invention of technical capabilities for synchronizing sound and images that determined the aesthetic boundary between the silent and sound era; it was the renunciation of pianists as direct musical accompaniment of the films, the removal of the “human factor”.

The most authentic materials for studying the activities of illustrator pianists are interviews and archival filming of musicians who had actual experience in silent film scoring. Of the printed sources, *photoplay music*—sheet music collections for tappers—are very informative. There could be one or many authors to such collections. The article analyzes the photoplay music by John Stepan Zamecnik and Ernö Rapée. The conclusion is that the plays included in one-author collections are distinguished by the simplicity of form, genre definiteness, and recurrence of musical language. By contrast, compiled collections including works from different eras composed by different authors, systematized by themes, are stylistically diverse.

Using pieces from photoplay music collections, as well as from popular classical melodies and contemporary dance music, illustrators compiled their “soundtracks”, linking them by composed or improvised parts. As time passed by, “taper culture” revealed its patterns, which later became the basis of cinema music in the sound era and was clearly manifested in the work of Shostakovich. The author draws several parallels between the recommendations of the

photoplay music compilers and the artistic practices of filmmakers of the second half of the twentieth century.

Speaking about the revival of silent film illustrators as a profession in the modern cultural space, the author emphasizes that piano helps to preserve the artistic integrity of silent pictures for modern viewers. This activity of pianists is interpreted as one of the branches of historically informed performance. The article offers examples of similar specific art projects.

In conclusion, it is emphasized that modern cinema, by the way it preserves and reproduces reality, has become a totally technical art. In mass cinema, recordings of live symphony orchestras are being replaced by less expensive computer phonograms. The author sees this as the next aesthetic boundary beyond which the cinema will enter its digital age.

Keywords: cinema history, piano performance, silent cinema, film music, silent film accompaniment, illustrator pianists, I.N. Khudyakov, D.D. Shostakovich, Gregg A. Frelinger, Ernő Rapée, John Stepan Zamecnik

Кино как самое массовое искусство XX столетия буквально с момента своего появления активно взаимодействовало с музыкой, прежде всего, фортепианной. Уже первые коммерческие сеансы «Синематографа» братьев Люмьер сопровождались игрой пианиста [1, р. 3]. До появления звукового кино в течение трех десятилетий безвестные таперы-аккомпаниаторы, следя за ходом сюжета «фильмы», в меру своих сил и умения пытались музыкально иллюстрировать комичные ситуации и драматические коллизии, происходящие на экране. Вспомним стихотворение О. Мандельштама «Кинематограф» (1913):

И в исступленьи, как гитана,
Она заламывает руки.
Разлука. Бешеные звуки
Затравленного фортепиано.

Эти «бешеные звуки» стали, пожалуй, самой узнаваемой приметой целой кинематографической эпохи, несмотря на то что для сопровождения кинолент привлекались оркестры, камерные ансамбли, орган, всевозможные механические аппараты и приспособления для шумовых эффектов. Несомненным преимуществом солирующего пианиста была его бóльшая, по сравнению с исполнительскими составами и тем более с

автоматическими устройствами, мобильность — способность гибко подстраивать свое сопровождение под видеоряд, что было затруднительно для коллективов, играющих, главным образом, по нотам. Поэтому «затравленное фортепиано» до сих пор служит виртуальным маркером соответствующего исторического периода, своеобразным художественным средством, имеющим весьма определенный стилистический потенциал.

Создание такого коллективного звукового образа — результат деятельности многочисленных пианистов-иллюстраторов немого кино, который в данной статье будет основным объектом внимания. Степень изученности этой специфической сферы, по сравнению с возрастающим научным интересом к раннему кинематографу, не соответствует ее исторической значимости. В работах последних десятилетий отдельные сведения, касающиеся «таперской культуры», содержатся обычно в разделах, посвященных музыкальному сопровождению немых фильмов в целом. Полезным указателем информационных ресурсов по этому вопросу может служить статья Кендры Престона Леонарда [2]. По мнению Клауса Тибера, «в недавние годы новая волна изысканий о музыке немого кино вдохновлена и мотивирована оригинальным исследованием Рика Алтмана “Звук немого кино”» [3, р. 906]. Действительно, в этом труде последовательно рассматриваются все ранние практики сочетания звука и изображения — от нейтрального музыкального фона до сопровождения, усиливающего эмоциональное впечатление. В четвертой части книги Рик Алтман напрямую обращается к характеристике деятельности пианистов и органистов [4, р. 321–344]. В его же статье «Звуковое оформление раннего кино» [5] приводятся примеры аудиовизуального согласования компонентов в этом искусстве. Джиллиан Андерсон дает рекомендации по реконструкции и реставрации музыкального сопровождения немых фильмов [6], а Пол Гафф сравнивает различные способы создания новых саундтреков для классики Великого немого [7]. Среди отечественных исследований в обозначенной области выделяется статья Ольги Семенюк «Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино» [8]. В этой взвешенной работе, основанной на российских реалиях, автором затронуты практически все аспекты таперской деятельности, включая ее теневые стороны, обозначены различные подходы к сопровождению фильмов, проанализирован репертуар иллюстраторов, дана характеристика

выдающимся представителям этой профессии, — И.Н. Худякову, С.А. Бугославскому.

Очевидно, что избранный объект исследования имеет ряд особенностей междисциплинарного характера. С одной стороны, он принадлежит истории кино: на первых порах фортепианное сопровождение было *дополнительным* и *вариативным* средством воздействия на зрителя; лишь постепенно, в процессе практики, пришло осознание его важной роли в создании совокупного «звукоразительного образа»¹. С другой стороны, эта пианистическая деятельность, которую не всегда правомерно называть искусством, примыкает к истории музыки и, в силу былой массовости, относится к прикладной сфере фортепианного исполнительства. Но в любом случае намеченный объект носит ретроспективный характер. В своем изначальном виде, как игра живого пианиста в процессе демонстрации киноленты, эта практика ушла в прошлое и опыты ее возрождения в современных условиях являются не чем иным, как исторической реконструкцией.

Какой же тогда смысл в изучении этого, с точки зрения истории кино и истории музыки, маргинального феномена? Во-первых, кинематограф, избавившись от услуг пианиста, не прекратил своего сотрудничества с музыкой, а инкорпорировал ее, полностью подчинил возможностям технической фиксации, раз и навсегда соединил изображение со звуком в целостности, не допускающей вариантов. Это новое единство не могло не учитывать опыта живого музыкального сопровождения, тем более что целый ряд бывших кино-иллюстраторов стали авторами саундтреков звуковых фильмов. Поэтому наша *первая задача* — проследить, хотя бы пунктирно, как в недрах «таперской культуры» вызревали закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки. Во-вторых, опыт взаимодействия с новым видом искусства не прошел бесследно и для музыки. И наша *вторая задача* — попутно отметить эти факторы влияния.

Главной целью всех последующих размышлений является возможность высказать аргументированное предположение, что эстетической границей, изменившей кинематограф, послужил не только тот факт, что экран заговорил, запел и заиграл, а еще и то обстоятельство, что из про-

¹ Термин Сергея Эйзенштейна [9, с. 9].

цесса воспроизведения фильма был исключен «человеческий фактор» — непредсказуемое, принципиально вариативное, живое звуковое сопровождение. Подчеркну: под «человеческим фактором» здесь подразумевается непосредственная, пусть несовершенная, художественная деятельность иллюстратора во время демонстрации фильма. И не столь важно, что каждый сеанс, сопровождаемый даже одним и тем же музыкантом, в каких-то незначительных — а иногда и значительных — деталях отличался один от другого, что пианист мог своим сопровождением активно воздействовать на зрительское восприятие ленты, вольно или невольно становясь чуть ли не соавтором режиссера. Важнее другое: трогательный персонаж, в которого, согласно старому анекдоту, просили не стрелять, потому что он «играет, как умеет», своим сиюминутным присутствием *соединял иллюзорный мир экрана и вполне реальную публику*. Он лишь наполовину принадлежал преподносимому зрелищу, а своим физическим существом находился не там, где свершалось действие, а здесь, почти рядом со зрителями, по эту сторону экрана. Он, также как и все присутствующие, внимательно следил за происходящим на белом куске материи и своей игрой создавал еще один коммуникативный канал — наполнял движущиеся по экрану фигуры той таинственной субстанцией, которую Т. Манн называл «животным теплом музыки». Вот этого-то посредника лишилось звуковое кино, и музыка, зафиксированная вместе с изображением, во многом утратила свое изначальное гуманистическое измерение, превратившись в опосредованные, многократно и точно воспроизводимые *звуки оттуда*, из таинственной глубины киноэкрана. Заменяв человека машиной, кино окончательно вступает на путь индустриализации, становится, в отличие от традиционных видов искусства, частью экономики.

Своеобразие заявленного объекта изучения заключается также в неоднородности репрезентативных материалов. Пожалуй, наиболее аутентичными источниками, по мнению Кендры Леонарда, можно считать интервью и архивные съемки музыкантов, имевших реальный опыт сопровождения немых фильмов [2, р. 262]. Например, на портале YouTube имеется запись пианиста Гарри Розенталя (Harry Rosenthal; 1893–1953), сделанная 11 марта 1930 года в Нью-Йорке на звуковую камеру Movietone и демонстрирующая образцы сопровождения различных сюжетов кино-

хроники², таких как официальная встреча, военный парад, зимний спорт, пожар и т.д. Подобные кинодокументы дают представление об избранном круге выразительных средств музыкантов и предпочитаемых ими жанрах, только не стоит забывать, что в объектив киноаппарата попадали отнюдь не рядовые представители профессии. Весьма важным свидетельством являются нотные источники. Оригинальные оркестровые партитуры к немым фильмам, среди авторов которых встречаются как известные композиторы К. Сен-Санс, Э. Сати, А. Онеггер, М. М. Ипполитов-Иванов, И. А. Сац, так и почти забытые ныне Г. А. Березовский, Д. С. Блок, Дж. Бечче³, — выходят за рамки данной статьи. Основной акцент будет сделан на обзоре специальных *нотных сборников, выпускаемых для пианистов-иллюстраторов*.

Кендра Леонард со ссылкой на исследования Дэвида Пирса (David Pierce) сообщает, что до наших дней дошло лишь около тридцати процентов из более чем 11000 фильмов, выпущенных в США с 1912 по 1929 год [2, p. 259]. Статистика отечественной фильмографии еще более неутешительная — по утверждению Филиппа Кавендиша, «в России сохранилось только пятнадцать процентов всех дореволюционных фильмов» [10, с. 204]. Что же касается музыки, сопровождавшей демонстрацию многих кинолент, то, за исключением специально написанных авторских партитур⁴, она и не претендовала на долговечность, а полностью зависела от внешних обстоятельств и возможностей иллюстраторов. Эта принципиальная вариативность музыкального компонента вызывала жаркие споры. Все-

² См.: <https://www.youtube.com/watch?v=5lwsA0n80BY>

³ Блок, Давид Семенович (1888–1948) — советский композитор, звукорежиссер и дирижер. Организатор (1941) и первый руководитель Государственного оркестра Министерства кинематографии СССР. Бечче, Джузеппе (Becce, Giuseppe 1877–1973) — немецкий кино-композитор итальянского происхождения. Автор первой немецкой кинотеки (1919) — собрания нот для сопровождения немых лент. К сожалению, не удалось найти уточняющих сведений о Г. Березовском.

⁴ Первыми фильмами с авторской музыкой считаются «Убийство герцога Гиза» (L'Assassinat du duc de Guise, 1908 г.) Ш. Ле Баржи и А. Кальметта с музыкой К. Сен-Санса и «Понизовая вольница» (или «Стенька Разин», 1908) В. Ромашкова с музыкой М. М. Ипполитова-Иванова. В диссертации Ольги Семенюк приводится список отечественных немых лент с авторской музыкой [см.: 11, с. 99–101].

ръем дебатировался вопрос о преимуществах свободной импровизации, зафиксированного в нотах сопровождения, или же механической записи. Поборники последней считали, что кино — это, по словам В. Каверина, «машинное искусство» [12, с. 22], связанное с техникой, требует такого же, как и изображение, строго фиксированного звукового ряда. И, в конце концов, развитие кино пошло по этому пути.

Интродукцию к своей книге о музыке немое кино Клаус Тибер и Анна Виндиш озаглавили, перефразируя название трактата Фридриха Ницше, «Рождение кино из духа музыки» [13, с. 1]. Во многом благодаря музыке движущиеся фотографии стали искусством. Удивительно, что у первых теоретиков кино осознание важности и необходимости музыкального сопровождения фильма сочеталось с определенным безразличием к тому, что это за музыка. Юрий Тынянов в 1924 году писал: «Лишите кино музыки — оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. <...> Убирая из кино музыку, — вы делаете его и впрямь немым, речь героев, лишённая одного из элементов, становится мешающим недоноском. Вы опустошаете действие» [14, с. 322].

Кино было немым, но не бессловесным: слово имманентно присутствовало в жесте актеров, сюжете, наконец — в титрах, а музыка помогала сделать его наглядным. Борис Эйхенбаум усматривал здесь некий механизм компенсации: «Выключенное слышимое слово потребовало себе замены — и эквивалентом некоторых сторон слова явилась музыка. Музыка берет на себя роль эмоционального усилителя и аккомпанирует процессу внутренней речи» [15, с. 21]. По его мнению, именно музыка переводит оптический эффект движущегося изображения в ряд эстетических явлений: «Музыка до известной степени способствует переводу эмоций, возбуждаемых экраном, в мир именно художественных эмоций — фильма без музыки производит иногда жуткое впечатление» [15, с. 22]. С этим можно согласиться, вспомнив впечатления Максима Горького от сеанса синематографа на нижегородской ярмарке, который, по-видимому, не сопровождался музыкой: «Страшно видеть это серое движение серых теней, безмолвных и бесшумных» [16, с. 244]. Когда же кино, родившееся из сугубо технической идеи документальной фиксации жизни, стало робко примеряя на себя статус искусства, «культурные звуки» фортепиано были призваны заглушать этот страх, а заодно и стыдливо камуфлировать механический стрекот проектора [см.: 17, с. 33].

«Золотой век» немого кино (1910–1920 гг.) отмечен бурным расцветом прикладной музыки. Все крупные кинокомпании, роскошные «электротeatры» стремились обладать собственными оркестрами, дирижерами и аранжировщиками, которые находились на вершине иерархической лестницы. Оркестр берлинской кинокомпании «Ufa-Palast am Zoo» состоял из 85 штатных единиц. Открывшийся в Нью-Йорке в 1927 году кинозал «Roxu» содержал симфонический коллектив в 110 человек. Кинотеатры рангом ниже могли себе позволить оркестры меньшего состава, камерные ансамбли или штатного органиста (при наличии органа). Музыка, создаваемая для высокобюджетных фильмов, издавалась с оглядкой на эту иерархию. В частности, Кендра Леонард сообщает: «Музыка Джозефа Карла Брейля для эпического фильма Д. У. Гриффита “Нетерпимость” (1916) была издана в виде партитуры для большого оркестра большого кинотеатра, как переложение для фортепиано или органа для небольших кинозалов и в виде отдельных выпусков для фортепиано и органа. Последний формат предназначался также для домашнего музицирования» [2, р. 260]. То таинственные, то грозные звуки органа оказались созвучными тревожной атмосфере немецкого кино начала 1920-х годов. В 1921 году в Большом зале Московской консерватории, где тогда размещался кинотеатр «Колосс», состоялся показ экспрессионистского шедевра режиссера Роберта Вине (1873–1938) «Кабинет доктора Калигари» (1920), который сопровождал игрой на органе профессор Московской консерватории Александр Гедике [11, с. 27–28].

Основную нагрузку аудиального оформления кинолент несли, все же, пианисты, находящиеся у подножия профессиональной пирамиды. Работа «мучеников таперского фортепиано» была тяжелой и, чаще всего, малооплачиваемой. В крупных городах их основной контингент составляли учащиеся музыкальных учебных заведений. Некоторые из них стали впоследствии крупными музыкантами. В годы учебы в кино служили Дмитрий Шостакович, Василий Соловьев-Седой, Георгий Свиридов. Ольга Семенович приводит и более неожиданные факты: профессией тапера зарабатывали на жизнь будущая звезда советского кино Любовь Орлова и юный Георгий Баланчивадзе, позднее, под фамилией Баланчин, ставший знаменитым хореографом [11, с. 27, 87].

Аkkомпаниаторские функции таперов иногда расширялись по инициативе работодателя, и музыкант был вынужден производить соответ-

ствующие сюжету другие, немзыкальные звуковые эффекты, — например, топот ног или грохот от падения тела. Исследователь немого кино Рик Алтман приводит анекдотические рекомендации для устройств зрелищ: «нанимая пианиста, необходимо убедиться, что он хороший имитатор птиц и животных» [3, р. 209]. Все же, главным критерием всегда оставался уровень профессионализма, который, в идеале, требовал хорошего владения инструментом, умения импровизировать и играть по слуху, знания наизусть значительного репертуара, наличие элементарных навыков композиции для связи различных эпизодов, мобильность, быструю реакцию и, что чрезвычайно важно, — невероятную выносливость.

В этой профессии была своя элита, отличающаяся безупречным профессионализмом. Такие музыканты имели свою публику, которая предпочитала смотреть фильмы только под аккомпанемент любимых иллюстраторов. Они работали в крупных кинотеатрах, выросли впоследствии до дирижеров оркестров, композиторов кино и легко перенесли переход к звуковой эре. Подобную успешную карьеру сделал, например, уже упоминавшийся Гарри Розенталь, ставший дирижером, автором музыки к фильмам и даже голливудским актером. В дореволюционной России пользовался известностью талантливый пианист Иван Худяков, служивший в московских кинотеатрах «Миньон», «Люкс». Его искусство было настолько популярно, что в кинотеатрах устраивались его бенефисы [11, с. 26]. Некоторое представление о его пианистическом мастерстве дает изданная в 1913 году полька «Макс Линдер»⁵, посвященная приезду знаменитого артиста в Россию:

Макс Линдер

Полька

И. Худяков
Соч. 56



⁵ Приводится по изданию: Худяков И.Н. Max Linder. Polka. Op. 56. М.: Издание автора, 1913. Нотный набор наш. — Б.Б.



Жанр польки нередко применялся для иллюстрации юмористических ситуаций, и пьеса Худякова по своему задорно-непринужденному характеру соответствует экранному образу элегантного комика. Худяков слыл блестящим импровизатором и выступал горячим сторонником живой импровизации в сопровождении фильмов. С целью подготовки профессиональных иллюстраторов кино он даже организовал специальные курсы пианистов-импровизаторов⁶. Название его печатного труда, вышедшего в 1912 году, говорит само за себя: «Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин. С указанием на 1000 тем: необходимое пособие для пианистов-импровизаторов и содержателей электро-театров» [см.: 18]. После революции разработки в этом направлении продолжил Сергей Бугославский⁷.

На заре советского кинематографа, объявленного, как мы помним, «важнейшим из искусств», предпринимались меры к повышению качества киномузыки. В 1927 году в Москве проводился конкурс на лучшего иллюстратора, в жюри которого вошли Анатолий Васильевич Луначарский и Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, была запланирована переаттестация кино-пианистов города [11, с. 42]. Устраиваясь на работу тапером, квалификационную комиссию в союзе РАБИС⁸ прошел молодой Дмитрий Шостакович. С 1923 по 1925 год он играл в ленинградских кинотеатрах

⁶ О курсах И. Худякова см.: [11, с. 85–87].

⁷ Бугославский, Сергей Алексеевич (1888–1945) — музыковед, фольклорист, композитор, историк русской литературы; доктор искусствоведения (1940). Ученик Р. М. Глиэра и С. Н. Василенко по композиции. Преподавал этнографию в московских вузах, был художественным руководителем Московского радио и лектором филармонии (1926–1930), сотрудником Института мировой литературы им. Горького. Соавтор работ по киномузыке [см.: 19].

⁸ РАБИС или СОРАБИС (Союз работников искусств) — массовая профессиональная организация в России и затем в СССР.

«Светлая лента», «Сплендид-палас» и «Пикадилли» [20, с. 217–239], изображая на рояле, как он сам говорил, «бремя страстей человеческих» и для экономии времени вплетая в свои импровизации фрагменты из учаемой консерваторской программы [21, с. 29]. Опыт сопровождения фильмов не остался для композитора втуне — впоследствии киномузыка займет заметное место в его творчестве. Начало будет положено завершенной в феврале 1929 года оркестровой партитурой к шедевру советского авангарда — фильму Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Новый Вавилон».

Художественное кино начиналось с жанровой определенности простых сюжетов (комедия — драма), обобщенных характеров (злой — добрый), выраженных в ярких внешних признаках (толстый — худой; высокий — низкий) и преувеличенной жестикуляции, говорящей мимике, выказывающей горе или радость. Сопровождающая музыка была под стать этой черно-белой, бинарной эстетике. В помощь пианистам выпускались специальные таперские сборники, содержащие нотный материал, каталогизированный по эмоциональным состояниям, которые надо было иллюстрировать — радость, гнев, страдание, восторг, отчаяние и т.д. Первое пособие такого рода «Motion Picture Piano Music: Descriptive Music to Fit the Action, Character or Scene of Moving Pictures»⁹ вышло в 1909 году в США и было составлено Грэггом А. Фрилинджером (Gregg A. Frelinger; 1871–1937), признанным «одним из лучших пианистов-иллюстраторов Америки» [5, р. 198]. Сборник содержал 51 пьесу. Они были короткими и простыми. Каждый номер снабжался обозначением темпа или заголовком, указывающим на характер или обстоятельство применения: например, «Старинный танец», «Разгневанный господин», «Сигнал общего сбора». На обложке для скорейшей ориентировки давался алфавитный указатель всех названий [1, р. 68].

Классическим образцом так называемой кинотеки стал сборник в четырех тетрадях, выпущенный в 1913 году в Кливленде: Sam Fox Moving Picture Music by J. S. Zamecnic. Его автор — Джон Стефан Замечник (или Замечник; 1872–1953), уроженец Кливленда, учившийся в Праге у Анто-

⁹ «Фортепианная музыка для кинофильмов: описательная музыка, подходящая под действие, характер или сцену движущихся изображений».

нина Дворжака и писавший музыку для немых фильмов вплоть до начала звуковой эры. Вкратце остановимся на этом издании. Подборка пьес основана не на «каталоге эмоций», а на жанровой обрисовке ситуации¹⁰: «Праздничный марш», «Восточный танец с вуалью», «Траурный марш», «Церковная музыка», «Военные сцены», «Ковбойская музыка», «Индийский военный танец». Иногда дается более точное указание события: одна быстрая музыка предназначалась «для битвы», другая — «для дуэли» или «боя на мечах», третья — для обрисовки толпы или сцены пожара. Порой обозначается место или характер действия: «Атака индейцев», «Любовная сцена в саду», «Морская сцена», «Шторм», «Комедийная сцена», «Детектив», «Сцена смерти». Большое место занимают пьески с условным национальным колоритом: «Китайская музыка», «Японская любовная песня», «Мексиканская или испанская сцена», «Итальянская тарантелла», «Русский народный танец», «Арабский шейх» и даже «Зулусский или африканский танец». Целый раздел предназначался для сопровождения кинохроники: «Европейские военные маневры», «Траурный марш», «Парижская мода», «Аэроплан или регата», «Марафон, лошадиные бега или мотогонки», «Взрыв или пожар», «Ограбление». Если бы даже фильмы этого периода не сохранились, то по этим названиям историк мог бы составить впечатление о текущем репертуаре никелодеонов.

Формальные параметры всех пьес элементарны: как правило, простая трехчастная или трех-пятичастная форма, гомофонно-гармонический склад, прочная жанровая основа, легкоузнаваемый, откровенно вторичный мелос, удобная даже для не слишком продвинутого пианиста фактура — все это рассчитано явно не на завсегдатаев филармонических залов. Средства выразительности брались из арсенала классико-романтической традиции с умеренным вкраплением популярных танцевальных ритмов — бостона, кекуока, фокстрота, шимми. Выходы за пределы этого круга — «тональная неопределенность и диссонансы, хроматизмы, иррегулярный ритм, тесные интервальные комплексы всегда означали что-то ужасное, неестественное или сверхъестественное» [2, р. 264]. В позднейшей киномузыке необычные звучания также будут применяться для характери-

¹⁰ Аналогичные оркестровые партитуры этого же автора «Sam Fox Photoplay Edition» чаще обозначаются итальянскими терминами: *Furioso*, *Agitato*, *Misterioso*, *Vigorouso* и т.д.

ки событий негативного плана. Сергей Прокофьев, работая над музыкой для фильма Сергея Эйзенштейна «Александр Невский», стремился, чтобы тема «псов-рыцарей» была «неприятна русскому уху» [22, с. 229], и для деформации тембра валторны экспериментировал с расположением инструмента относительно микрофона. Резкие вскрики, всхлипывания, переданные музыкальными средствами, конвульсивные ритмы, устрашающая сонорика и внезапные шумовые эффекты составляют основу саундтреков современных триллеров, — например, таких как «Астрал» («Insidious»; 2010) режиссера Джеймса Ванна с музыкой Джозефа Бишара (Joseph Bishara).

Но вернемся в дозвуковую эпоху. Помимо не слишком оригинальных, но *авторских* заготовок из кинотек, пианисты компилировали свои саундтреки из популярных классических мелодий Бетховена, Шуберта, Шопена, Верди, Вагнера, Чайковского в сочетании с современными танцами, сочиняя или импровизируя связки между номерами. И для этого случая существовали печатные руководства. Один из самых известных авторов таких пособий — дирижер и пианист венгерского происхождения Эрне Рапé (или Эрно Рапи; Ernő Rapée или Ernest Rappaport; 1891–1945). В его сборнике компиляций «Motion Picture Moods for Pianists and Organists» [23] собраны разностильные произведения, начиная от эпохи Барокко и заканчивая народными и современными мелодиями, отсортированные по 52 различным темам — эмоции, ситуации, сюжеты, персонажи, природные явления и т.д. Следуя его рекомендациям, появление на экране аэроплана сопровождалось бы фрагментом «Рондо-капричиозо» Мендельсона, битва иллюстрировалась первой частью Патетической или финалом Лунной сонаты Бетховена, страсть передавалась бы «Весной» Грига, а сцена оргии — четвертой частью из сюиты «Арлезианка» Бизе.

Другим масштабным проектом Эрне Рапе стал его труд «Encyclopedia of Music for Pictures» [24], где размещенный в алфавитном порядке предметный указатель снабжен ссылками на конкретные произведения с издательскими выходными данными. Рапе даже предусмотрел чистые графы, в которые музыкант мог вносить дополнительные записи. В Предисловии автор объясняет, что он «пытался отобразить в музыкальном плане каждую ситуацию, которая может произойти на экране» [24, р. 6]. Среди 44 фрагментов, предлагаемых для иллюстрации батальных сцен,

присутствуют Скерцо из Патетической симфонии Чайковского, главная партия Увертюры из «Силы судьбы» Верди и вагнеровский «Полет валькирий», а среди русской тематики непонятным образом фигурируют мелодии Делиба, Легара, Штрауса, Шабрие. В разъясняющих главах предлагаются профессиональные рекомендации, как подходить к оформлению фильмов. «Опыт и наблюдения научили меня, — повествует автор, — что самая простая процедура заключается в следующем: в первую очередь — определить географическую и национальную атмосферу вашей картины; во-вторых, сопоставить всех ваших важных персонажей с определенной музыкальной темой. Несомненно, здесь будет тема любви и, скорее всего, будет тема злодея. Если же есть, юмористический персонаж, который появляется неоднократно, он также должен быть охарактеризован своей собственной темой» [24, p. 13].

Обращение к эмоциональной поддержке музыкальной классики окажется эффективным приемом и в позднейшем кинематографе. Вспомним, какую важную роль играет адаптированная для синтезатора Девятая симфония Бетховена¹¹ в фильме Стэнли Кубрика «Заводной апельсин» (1971) или хор «Wir setzen uns mit Tränen nieder» из «Страстей по Матфею» Баха в драматическом зачине «Казино» (1995) Мартина Скорсезе. Чуть ли не в полном соответствии с рекомендацией Рапе в «Апокалипсисе сегодня» (1979) Фрэнсис Форд Coppola сцену атаки вертолетов на вьетнамскую деревню сопровождает «Полетом валькирий» Вагнера. Впрочем, встречаются и более завуалированные соответствия. Например, в сериале Сергея Урсуляка «Ликвидация» (2007) с музыкой Энри Лолашвили практически любой профессиональный музыкант узнает в лирическом лейтмотиве фильма проникновенную мелодию Poco allegretto из Третьей симфонии Брамса.

Кино тянулось к музыке. Уже в немом кинематографе предпринимались попытки «экранизации» популярных опер, вернее, их сюжетов, сопровождаемых либо живым исполнением отдельных номеров, либо

¹¹ Автор адаптации — композитор Уолтер Карлос (Walter Carlos), после смены пола ставший Венди Карлос.

граммофонными записями. В 1904 году Жорж Мельес (Maries-Georges-Jean Méliès; 1861–1938) представил публике «новую и великолепную кинематографическую оперу в 20 движущихся картинах» под названием «Фауст и Маргарита» [4, р. 251]. В России снимались ленты по народным песням, популярным романсам и даже по инструментальным пьесам, как это сделал Яков Протазанов в своих фильмах 1913 года «Ноктюрн Шопена» и «Музыкальный момент» [11, с. 32–33]. Идея соединения изображения и звука, в кинопроизводстве, привела к изобретению системы Вайтафон (Vitaphone), основанной на синхронизации граммофона и проектора. Шестого августа 1926 года в Нью-Йорке состоялась премьера первого полнометражного звукового фильма — «Дон-Жуан» режиссера Алана Кросленда (Alan Crosland; 1894–1936), в котором не было разговорных диалогов, но воспроизводилась симфоническая партитура, созданная композиторами Уильямом Экстом (William Axt; 1888–1959) и Дэвидом Мендозой (David Mendoza; 1894–1975). За ним последовали «Певец джаза» («Jazz Singer», 1927) и «Поющий дуралей» («The Singing Fool», 1928) с вокалистом Элом Джолсоном (Al Jolson; 1886–1950). Звуковой кинематограф родился, если и не из духа музыки, то в ее непосредственном присутствии, — через музыку, вместе с развитием технических средств ее синхронной с видеорядом записи. Так кино стало по способу фиксации и воспроизведения имманентным самому себе, то есть полностью техническим искусством. В искусстве, зависящим от технических приспособлений, новые технологии создают новые эстетические каноны, и таким канонам звукового кино стала жесткая синхронизация визуальных и аудиальных компонентов.

С появлением звуковых фильмов профессия кинотапера ушла в прошлое, но ее опыт остался. Во-первых, отмечу, бесспорный факт огромной роли инструмента в самой системе функционирования искусства немого кино. В своих лучших образцах творческий тандем изображения и музыки обладает значительным художественным потенциалом, превосходящим возможности каждого компонента в отдельности. Во-вторых, в повседневной практике «таперской культуры» выявлялись и формировались закономерности, ставшие впоследствии основой киномузыки эры звукового кинематографа. В наиболее обобщенном виде можно говорить о двух противоположных подходах к музыкальному сопровождению видеоряда: *соответствие и контраст*. Практически все кинотеки строились по

принципу соответствия аудиовизуальных компонентов. Талантливые пианисты интуитивно или сознательно старались попасть в резонанс сменяющимся кадрам, поддержать их эмоциональный тон, подчеркнуть энергию монтажа. Наиболее наглядно наивно-иллюстративный подход заметен в сопровождении комедийных сюжетов, когда темпоритм аккомпанемента словно дублирует и комментирует каждое движение экранного персонажа. Впоследствии этот прием будет активно применяться в диснеевской анимации и получит ироническое определение — «микки-маусинг» [25, р. 264]. Контрастные несоответствия чаще всего носили непреднамеренный характер, когда не слишком квалифицированные пианисты применяли привычные шаблоны, независимо от содержания фильма. Множество примеров подобного рода приводит Ольга Семенюк [см.: 11, с. 35–39]. Случайно такой казус мог придать звукозрительному образу дополнительный смысловой оттенок, не предусмотренный режиссером.

Музыка Шостаковича к фильму «Новый Вавилон», по замыслу композитора, должна была синхронно исполняться во время демонстрации киноленты, «быть в темпе и ритме картины и усиливать ее впечатление» [26, с. 21]. Но Шостакович говорит не только о полном соответствии зрительного и слухового рядов, но и об их намеренной рассогласованности: «Сочиня музыку к “Вавилону”, я меньше всего руководствовался принципом обязательной иллюстрации каждого кадра. Я исходил главным образом от главного кадра в той или иной серии кадров. <...> Многое построено на принципе контрастности» [26, с. 20–21]. Не исключено, что к такой идее композитор пришел, обобщая свой опыт кино-иллюстратора. Эту «разность потенциалов» изображения и звучания Сергей Эйзенштейн назвал «контрапунктическим методом» и сформулировал в тезисе: «Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами» [27, с. 316].

С годами кино как искусство обрело свое историческое измерение. И в современной кинематографической практике сформировалась творческая ниша музыкального иллюстратора кино, в чем-то напоминающая направление исторически информированного исполнительства, возрождающего на концертной эстраде музыку прошлых веков в формах, при-

ближенных к историческим реалиям. Естественно, эта деятельность не носит массового характера, но все же она заметна в культурном пространстве. На просторах интернета нетрудно найти коммерческие предложения по сопровождению немых фильмов. Для большего ретро-эффекта подобные аудиофрагменты нередко даются в деформированном тембре того самого «затравленного фортепиано». Немецкий органист и пианист Карстен-Штефан Граф фон Ботмер гастролирует по миру, импровизируя на сеансах классических немых лент, проводит мастер-классы, пропагандирующие это искусство¹². Им озвучено более 600 фильмов различных жанров — от комедий до триллеров. И это не единичный пример. В мае 2011 года в канадском Ванкувере в Hollywood Theatre демонстрировался фильм Бастера Китона «Козел отпущения» («The Goat», 1921) под фортепианный аккомпанемент Джонатана Бенни (Jonathan Benny), что засвидетельствовано видеороликом на YouTube¹³. Российские пианисты также не остаются в стороне. В марте 2016 года в московском концертном зале «Вернадский» Государственного геологического музея им. В.И. Вернадского РАН под аккомпанемент Владимира Свердлова-Ашкенази состоялся показ мелодрамы Евгения Бауэра¹⁴ «Дети века» (1915), в которой снималась прославленная Вера Холодная (1893–1919). В современном Новосибирске архивные кадры дореволюционного Ново-Николаевска сопровождал на антикварном инструменте фирмы Либниц заслуженный артист России Геннадий Пыстин. В екатеринбургском клубе «EverJazz» прошли уже три фестиваля таперов «Немое кино — живая музыка». С близким названием — «Немое кино + живая музыка» — регулярно устраиваются ретро-сеансы в нижегородском киноцентре «Рекорд».

Возрождается практика показа немых лент в сопровождении оркестра. И это касается не только исторических фильмов с сохранившимися партитурами. Режиссер Годфри Реджио (Godfrey Reggio) снял фильм без диалогов «Коянискаци» (“*Koʻyānīsqatsi*” — «Жизнь, выведенная из равновесия», 1983), музыку к которому написал один из столпов музыкаль-

¹² См. его персональную страницу:

<http://www.stummfilmkonzerte.de/glossar/personen/bothmerstephan.html>

¹³ См.:

<https://www.youtube.com/watch?v=k7Oymuw9HUA&t=3s>

¹⁴ Бауэр, Евгений Францевич (22 января 1865–22 июня 1917) — русский режиссер немого кино, театральный художник и сценарист.

ного минимализма Филипп Гласс. Более десяти лет этот фильм демонстрировался в разных странах в сопровождении ансамбля, руководимого самим композитором.

Что же касается фортепиано, то оно, в записи или в реальном звучании, до сих пор продолжает поддерживать актуальное существование архивных лент: инструмент помогает сохранить для современного зрителя художественную целостность немых картин в их естественной, хотя и заметно модифицированной, акустической среде.

Специфический тембр таперского фортепиано становится мощным ретро-символом, направляющим воображение зрителя, и это обстоятельство используют режиссеры. В ленте «Женитьба Бальзамина» (1964, режиссер Константин Воинов, композитор Борис Чайковский) мечтания главного героя претворяются в черно-белой эстетике немого фильма — в ускоренном, суетливом темпе движения и, словно бы, под брэнчащий аккомпанемент разбитого пианино (фортепиано и ксилофон). Жанровая палитра музыки к фильму, объединяющая духовный стих, молитву, чувствительный романс, военный марш, водевильный куплет, образцы городского и крестьянского фольклора, близка таперским канонам сопровождения киносеансов. В эксцентрической комедии «Здравствуйте, я ваша тетя» (1975, режиссер Виктор Титов, композитор Владислав Казенин), помимо бойких регтаймов Джорджа Ботсфорда и Винифреда Этвелла¹⁵, вводятся еще и фрагменты фильмов с участием звезд немого кино — Бастера Китона, Гарольда Ллойда, Чарли Чаплина.

Что же касается обратных воздействий немого кино на музыку, в том числе фортепианную, то они не так очевидны, но, тем не менее, они существуют. Не уроки ли экспрессионистского немецкого кино прорываются в ударной трактовке фортепиано, в деформированных жанровых моделях и резкой светотени сюиты «1922» Пауля Хиндемита? Не переосмысленный ли опыт кино-иллюстратора слышен в обостренной характерности «интонационных жестов», в контрастном монтаже эпизодов 24 прелюдий

¹⁵ Ботсфорд, Джордж (Botsford, George; 1874–1949) — композитор регтаймов, в том числе автор популярного регтайма «Black and White Rag» (1908), вошедшего в фильм. Этвелл, Винифред (Atwell, Winifred; 1914–1983) — известный в 1950-е годы в Великобритании и Австралии исполнитель регтаймов и буги-вуги. Использование его сочинений в фильме, действие которого перенесено в начало XX века, является анахронизмом.

(соч. 34) Дмитрия Шостаковича? Ведь не случайно по поводу этого цикла Леонид Гаккель воскликнул: «Чего только нет в Прелюдиях, “кого” только нет!» [28, с. 263]. Из духа кино, из его пестрой акустической среды здесь рождается явление, впоследствии нареченное Альфредом Шнитке «полистилистикой» [29]. Кшиштоф Мейер, анализируя оперу Шостаковича «Нос», находит в ее «покадровой» драматургии аналог техники кинематографического монтажа [30, с. 101]. Марина Сабина отмечает, что «в операх Прокофьева используются приемы, непосредственно заимствованные из кино. “Повесть о настоящем человеке” изобилует музыкальными “наплывами”, подкрепленными зрительным изображением, кинопроекцией» [31, с. 31]. «Десятая муза» прочно освоилась в кругу традиционных видов искусства и быстро распространила на них свое влияние.

В заключение вернемся к предположению об эстетической границе, которую «машинное искусство» — кинематограф перешло, избавившись от живого, «человеческого, слишком человеческого» музыкального сопровождения, и наметим новые рубежи.

Кино — первый в истории вид искусства, ставший на промышленные рельсы. Индустриализация кинематографа затронула музыку, превратив на территории киностудий индивидуальную деятельность музыкантов в конвейерное производство. На голливудской «фабрике грез» сложилась эффективная система разделения труда, в результате которой саундтрек становился плодом коллективного творчества. Автор сочинял основные мелодии фильма, создавал эскиз партитуры, которая поступала к профессиональным оркестраторам, затем передавалась оркестру и дирижеру, которые записывали музыку в студии под руководством звукорежиссеров. В случае коммерческого успеха фильма музыка тиражировалась фирмами звукозаписи и музыкальными издательствами.

Этот отлаженный конвейер был открыт всем новациям и с развитием электронных технологий активно их ассимилировал. Настоящий симфонический оркестр, привлекаемый к записи саундтрека, стал привилегией и признаком статусности кинокартины. В 1970–1980-е годы его академическое звучание обогатили синтезированные тембры, как нельзя кстати подходившие для оформления триллеров и фэнтези, которые так

изобретательно оформлял оscarоносный классик киномузыки Джерри Голдсмит (Jerrald King “Jerry” Goldsmith; 1929–2004). Нашел свое место в кино и сконструированный советским инженером Евгением Мурзиным синтезатор АНС — с помощью его «космической» сонорики Эдуард Артемьев создал музыку к «Солярису» (1972) Андрея Тарковского.

В 1990-е годы на смену трудоемким аналоговым и первым цифровым синтезаторам приходят компьютерные технологии, вновь раздвинувшие горизонты возможностей музыкантов. Всего лишь за сотню лет музыка кино прошла огромный путь от непритязательного фортепианного аккомпанемента к совершенно невероятным способам организации звуковой среды фильма. «Машинное искусство» становится искусством цифровым. И в этом цифровом ответвлении киномузыки композитор, сочиняя при помощи компьютера, оказывается вновь, как некогда тапер перед экраном, — без посредников в виде оркестра, дирижера, звукооператора, — один на один с видеорядом, который он должен дополнить своим талантом. В компьютерной музыке, как когда-то в таперской среде, есть подлинны мастера, но встречаются и бескрылые ремесленники. Обманчивая доступность цифровых манипуляций способна низвести почтенную профессию композитора кино до сомнительной деятельности «электронного тапера», компилирующего свои саундтреки из подручного материала.

Киномузыка приближается к очередному рубежу, за которым мельтешат рекламные сполохи цифровой эпохи. Не потому ли видеоряд некоторых фильмов начинает подозрительно напоминать дизайн компьютерных игр, а музыка в них — назойливые звуки игровых автоматов? Чтобы все же окончательно не затеряться в цифровых дебрях, давайте, хотя бы иногда, возвращаться к немым фильмам, все несовершенства которых, определяемые уровнем развития тогдашней техники, в исторической перспективе воспринимаются уже не как недостатки, а как приметы стиля. И пусть рядом будет фортепиано — «затравленное фортепиано».

ЛИТЕРАТУРА

1. Marks M. M. Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924. N.-Y.: Oxford University Press, 1997. 320 p.
2. Leonard K. P. Using Resources for Silent Film Music // Fontes Artis Musicae. 2016. Vol. 63. No 4. P. 259–276.

3. Tieber C. Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist // *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2019. July. P. 906–908.
4. Altman R. *Silent Film Sound*. N.-Y.: Columbia University Press, 2004. 462 p.
5. Altman R. The Early Cinema Soundscape // *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* / Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017. P. 190–200.
6. Anderson G. B. The Shock of the Old. The Restoration, Reconstruction, or Creation of “Mute” — Film Accompaniments // *The Routledge Companion to Screen Music and Sound* / Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017. P. 201–212.
7. Cuff P. Encountering sound: the musical dimensions of silent cinema // *Journal of Aesthetics & Culture*. 2018. Vol. 10. Issue 1. P. 1–17.
8. Семенюк О. А. Искусство, затерявшееся во времени: таперы немого кино // *Музыкальная академия*. 2018. № 2. С. 210–218.
9. Эйзенштейн С. М. *Вертикальный монтаж*. М.: Директ-Медиа, 2016. 99 с.
10. Кавендиш Ф. Рука, вращающая ручку. Кинооператоры и поэтика камеры в дореволюционном русском кино // *Киноведческие записки*. 2004. № 69. С. 204–245.
11. Семенюк О. А. «Новый Вавилон» Д. Д. Шостаковича в контексте музыки отечественного немого кино: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2020. 344 с.
12. Каверин В. А. Разговоры о кино. (Разговор второй) // *Жизнь искусства*. 1924. № 2. С. 22.
13. Tieber C., Windisch A. *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 265 p.
14. Тынянов Ю. Н. Кино — Слово — Музыка // Тынянов Ю. Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 320–322.
15. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики // *Поэтика кино. Перечитываемая «Поэтика кино»*. СПб: Российский институт истории искусств, 2001. С. 13–38.
16. Горький М. *Синематограф Люмьера* // Горький М. *Собр. соч.: в 30 т.* М.: Гослитиздат, 1953. Т. 23: Статьи. 1895–1906. С. 242–246.
17. Лисса З. *Эстетика киномузыки*. М.: Музыка, 1970. 445 с.
18. Худяков И. Н. *Опыт руководства к иллюстрации синематографических картин. С указанием на 1000 тем: необходимое пособие для пианистов-импровизаторов и содержателей электро-театров*. М.: Нотопечатня Гаврилова, 1912. 56 с.
19. Блок Д. С., Бугославский С. А. *Музыкальное сопровождение в кино*. М.–Л.: Теакино-печать, 1929. 125 с.

20. Копытова Г. В. Тапер // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3-х т. СПб.: Композитор, 2013. Т. 3. С. 217–239.
21. Хентова С. М. Шостакович — пианист. Л.: Музыка, 1964. 91 с.
22. Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 707 с.
23. Rapée E. Motion Picture Moods for Pianists and Organists. N.-Y., 1924. 678 p.
24. Rapée E. Encyclopedia of Music for Pictures. N.-Y.: Belwin, 1925. 510 p.
25. Goldmark D., Keil Ch. Funny pictures: animation and comedy in studio-era Hollywood. Berkeley: University of California Press, 2011. 508 p.
26. Д. Шостакович о времени и о себе, 1926-1975. М.: Советский композитор, 1980. 375 с.
27. Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г. Будущее звуковой филь-мы // Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.
28. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Л., М.: Советский композитор, 1990. 296 с.
29. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чigareва Е. Альфред Шнитке. М.: Советский композитор, 1990. С. 327–331.
30. Мейер К. Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: Композитор, 1998. 559 с.
31. Сабинаина М. Д. Прокофьев // Музыка XX века: очерки. М.: Музыка, 1984. Часть 2. 1917–1945. Кн. 4. С. 7–43.

REFERENCES

1. Marks M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. N.-Y.: Oxford University Press, 1997. 320 p.
2. Leonard K. P. Using Resources for Silent Film Music. *Fontes Artis Musicae*. 2016. 63(4), pp. 259–276.
3. Tieber C. Music and Sound in Silent Film: From the Nickelodeon to The Artist. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2019. July, pp. 906–908.
4. Altman R. *Silent Film Sound*. N.-Y.: Columbia University Press, 2004. 462 p.
5. Altman R. The Early Cinema Soundscape. *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017, pp. 190–200.
6. Anderson G.B. The Shock of the Old. The Restoration, Reconstruction, or Creation of “Mute” – Film Accompaniments. *The Routledge Companion to Screen*

Music and Sound. Ed. by M. Mera, R. Sadoff, B. Winters. N.-Y., London: Routledge, 2017, pp. 201–212.

7. Cuff P. Encountering sound: the musical dimensions of silent cinema. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2018. 10(1), pp. 1–17.

8. Semenyuk O. A. Iskusstvo, zateryavsheesya vo vremeni: tapery nemogo kino [Art lost in time: silent film tappers]. *Muzykal'naya akademiya* [Music academy]. 2018. (2), pp. 210–218. (In Russ.)

9. Eisenstein S. M. *Vertikal'nyj montazh* [Vertical montage]. Moscow: Direct-Media, 2016. 99 p. (In Russ.)

10. Cavendish P. Ruka, vrashchayushchaya ruchku: Kinooperatory i poetika kamery v dore-volyucionnom russkom kino [The hand that turns the handle: Camera operators and the poetics of the camera in pre-revolutionary Russian films]. *Kinovedcheskie zapiski* [Notes on cinematology]. 2004. (69), pp. 204–245. (In Russ.)

11. Semenyuk O. A. "Novyj Vavilon" D. D. Shostakovicha v kontekste muzyki otechestvennogo nemogo kino ["New Babylon" by D. D. Shostakovich in the context of the music of Russian silent cinema]. [PhD dissertation]. Moscow, 2020. 344 p. (In Russ.)

12. Kaverin V. A. Razgovory o kino: Razgovor vtoroj [Talks about cinema: The second talk]. *Zhizn' iskusstva* [Life of art]. 1924. (2), p. 22. (In Russ.)

13. Tieber C., Windisch A. *The Sounds of Silent Films. New Perspectives on History, Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 265 p.

14. Tynyanov Y. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka, 1977. 576 p.

15. Eikhenbaum B. M. Problemy kinostilistiki [Cinema stylistics]. In B. M. Eikhenbaum (Ed.) *Poetika kino: Perechityvaya "Poetiku kino"* [Poetics of cinema: Rereading "The poetics of cinema"] (2nd ed.). Saint-Petersburg: Rossijskij institut istorii iskusstv, 2001, pp. 13–38. (In Russ.)

16. Gorky M. Sinematograf Lyum'era [Lumier's cinematography]. In *Sobr. soch.* [Collected works] (vol. 23). Moscow: Goslitizdat, 1953, pp. 242–246. (In Russ.)

17. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki* [The aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 445 p. (In Russ.)

18. Khudyakov I. N. *Opyt rukovodstva k illyustracii sinematograficheskikh kartin* [Leadership experience in illustrating cinematic paintings]. Moscow: Notopechatnya Gavrilova, 1912. 56 p. (In Russ.)

19. Blok D. S., Bugoslavskij S. A. *Muzykal'noe soprovozhdenie v kino* [Musical accompaniment in the cinema]. Moscow, Leningrad: Teakino-pechat', 1929. 125 p.

20. Kopytova G. V. Tapyor [Tapper]. In L. G. Kovnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningradskoj konservatorii* [Shostakovich at the Leningrad Conservatory] (vol. 3). Saint-Petersburg: Kompozitor, 2013, pp. 217–239. (In Russ.)

21. Khentova S. M. *Shostakovich – pianist* [Shostakovich – a pianist]. Leningrad: Muzyka, 1964. 91 p. (In Russ.)
22. Prokofiev S. S. *Materialy, dokumenty, vospominaniya* [Materials, documents, memories]. Moscow: Muzgiz, 1961. 707 p. (In Russ.)
23. Rapée E. *Motion Picture Moods for Pianists and Organists*. N.-Y., 1924. 678 p.
24. Rapée E. *Encyclopedia of Music for Pictures*. N.-Y.: Belwin, 1925. 510 p.
25. Goldmark D. Keil Ch. *Funny pictures: animation and comedy in studio-era Hollywood*. Berkeley: University of California Press, 2011. 508 p.
26. Pribegina G. A. (Ed.) D. *Shostakovich o vremeni i o sebe* [D. Shostakovich about time and about himself]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1980. 375 p. (In Russ.)
27. Eisenstein S., Pudovkin V., Aleksandrov G. Budushchee zvukovoj fil'my. In S. I. Yutkevich (Ed.), *Ejzenshtejn Sergei Mikhailovich: Izbrannye proizvedeniya* [Eisenstein Sergei Mikhailovich: Selected works] (vol. 2). Moscow: Iskusstvo, 1964, pp. 315–316. (In Russ.)
28. Gakkel' L. E. *Fortepiannaya muzyka XX veka* [Piano music of the 20th century]. Leningrad, Moscow: Sovetskij kompozitor, 296 p. (In Russ.)
29. Schnittke A. G. Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke [Polystylistic tendencies in modern music]. In V. N. Kholopova, E. I. Chigareva, *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow: Sovetskij kompozitor, 1990, pp. 327–331. (In Russ.)
30. Meyer K. *Spostakovich: Zhizn', tvorchestvo, vremya* [Shostakovich: Life, Creative works, time]. Saint-Petersburg: Kompozitor, 1998. 559 p. (In Russ.)
31. Sabinina M. D. Prokof'ev [Prokofiev]. *Muzyka XX veka: ocherki*. [Music of the 20th century: essays]. Moscow: Muzyka, 1984, part 2. 1917–1945, book 4, pp. 7–43. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

БОРИС БОРИСОВИЧ БОРОДИН

доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой истории
и теории исполнительского искусства,

Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского,
620014, г. Екатеринбург, проспект Ленина, 26

Researcher ID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

BORIS B. BORODIN

D. Sc. in Art History, Professor,
Chair of the Department of History and Performing Arts,
Urals Mussorgsky State Conservatoire,
26, prospect Lenina, Yekaterinburg, 620014

Researcher ID: AAR-9533-2020

ORCID: 0000-0002-5297-4064

e-mail: bbborodin@mail.ru